

Eleonora Ringler-Pascu

Thomas Bernhards Dramolette Ein Verwirrspiel zwischen Wirklichkeit und Fiktion

*Wir schreiben für das Theater
und wir spielen Theater
und ist das alles auch das Absurdeste und Verlogenste*
(Thomas Bernhard: Der Theatermacher)

Thomas Bernhards bekannteste Dramolette wurden bislang in zwei Bänden publiziert, darunter der erste mit dem Sammeltitle *Der deutsche Mittagstisch. Dramolette* (1988, Suhrkamp Verlag). Diese Minidramen, sieben an der Zahl, sind in den 70er und 80er Jahren vereinzelt erschienen, vorwiegend in der Theaterzeitschrift „Theater heute“. Die Uraufführungen erfolgten ebenfalls einzeln, meist in der Regie von Claus Peymann, dem Bernhard Regisseur und Freund. Dieser Dramolette-Band hat einen ausgeprägten politischen Schwerpunkt, nämlich die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus, ein Thema, das sich auf der Ebene der Komik und der Groteske bewegt. Die Kombination von Lachen und Leiden stellt eine typische Schreibmethode von Thomas Bernhard dar, die von Huber hervorgehoben wird und zugleich in den neuesten Untersuchungen akzeptiert ist.

Trotz dieser Schrecken/dieses Leidens ist all den Dramen und Dramoletten Bernhards ein Lachen eingeschrieben, ein Lachen freilich, das einem mitunter im Hals stecken bleibt. Besonders deutlich zeigt sich das etwa an den Dramoletten aus dem Band *Der Deutsche Mittagstisch*.¹

Der zweite Dramolette-Band, erschienen unter dem Sammeltitle *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* (1990, Suhrkamp Verlag), thematisiert nur noch tangentiell die Nazivergangenheit und widmet dem Theater ein eigenes Kapitel, Theater als Metapher und zugleich als Wirklichkeit der Wirklichkeit. Die Hauptprotagonisten sind keine anderen als der Dramatiker Thomas Bernhard *in persona*, der Regisseur Claus Peymann, der Dramaturg Hermann Beil und die Sekretärin Christiane Schneider. Die sogenannte „Peymann-Trilogie“ setzt sich aus drei Kurzdramen zusammen: *Claus Peymann verläßt Bochum und geht als Burgtheaterdirektor nach Wien*, 1986 publiziert, uraufgeführt im Schauspielhaus Bochum, am 8.6.1986, in der Regie von Claus Peymann/Hermann Beil; *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen*, 1986 im Jahrbuch der Zeitschrift „Theater heute“ publiziert, und schließlich das Dramolett *Claus Peymann*

1 Huber, Martin: Thomas Bernhards Lachprogramm: Zur Schopenhauer-Aufnahme im Werk Thomas Bernhards. Wien: WUV 1992, S. 57.

und Hermann Beil auf der Sulzwiese, 1987 in der Zeitung „Die Zeit“ publiziert, beide uraufgeführt im September 1999 im Wiener Akademietheater in der Regie von Philip Tiedemann – diesmal als Abschied des Intendanten Claus Peymann von Wien auf den Weg nach Berlin gedacht, wobei eine intendierte Ähnlichkeit mit den „lebenden“ Personen in den Vordergrund tritt. Bei den Wiener Festwochen im Jahr 2006 erfuhren die Dramolette eine Neuinszenierung in der Regie von Claus Peymann, wobei als Kuriosum Claus Peymann und Hermann Beil sich selbst spielten! So gesehen fühlt sich Claus Peymann wohl in der Rolle des fiktionalisierten Theaterdirektors, dem Bernhard ein literarisches Denkmal „erschrieben“ hat. Fakt ist, dass Peymann die meisten Bernhard-Uraufführungen signiert hat und beide die Geschichte des Theaters als ein besonderes „Theaterpaar“ geprägt haben.

Der zweitgenannte Dramolette-Band erkundet die theatralisch-wirkliche Dimension des Theatergeschehens, vordergründig am Beispiel des Werdegangs von Claus Peymann. Drei Stationen aus dem tatsächlichen Leben von Claus Peymann, Intendant und Regisseur, bilden den Kern der dramatischen Texte, die schon in den jeweiligen Titeln signalisiert werden: sein Abschied von Bochum, dargestellt in einem Gespräch mit seiner Sekretärin, Fräulein Schneider und Peymanns Ankunft in Wien, wo er als Burgtheaterdirektor mit Bernhard über das Theater dialogisiert und zuletzt einige Betrachtungen Peymanns im Dialog mit seinem Dramaturgen, Hermann Beil. Auffallend ist die Tatsache, dass Realität und Fiktion in einem vielschichtigen und zugleich ironischen Spannungsverhältnis stehen. Fakt ist, dass Bernhard „seine Wirklichkeit“ fiktionalisiert und somit seine eigene „Kunstfigur“ wird, dem Topos folgend, dass alles eine Bühne sei. Dies bestätigt die ästhetische Einstellung des Schriftstellers, nämlich dass in seinen Büchern alles „künstlich“ sei, eigentlich eine Fundamentalaussage seiner Ästhetik. Davon ausgehend kann das Verwirrspiel zwischen realer und fiktionalisierter Wirklichkeit als eine virtuose Komposition betrachtet werden, das aus einem Konglomerat von irritierenden Diskursen besteht, die sich zwischen Ironie und Selbstironie bewegen.

Die drei Dramolette stehen formal in der Tradition der Kurzdramen bzw. der Einakter, aber, zum Unterschied zu den tradierten Modellen, wirken sie auf der thematischen Ebene als Miniatur-Possen. Der gattungsbezogene Untertitel „Dramolette“ wurde von Bernhard für seine Kurztexte bewusst gewählt. Die Dramolette muten als dramatische Strukturen an, zeichnen sich aber als satirische, kabarettistische Texte aus. Die kurzen experimentellen Bühnenspiele werden als „Farcen“² betrachtet bzw. gehören sie zu den besten „Backstage“-Komödien der Weltliteratur³

2 Schmidt-Dengler, Wendelin: Die Tragödien sind die Komödien oder die Unbelangbarkeit Thomas Bernhards durch die Literaturwissenschaft. In: Bayer, Wolfram (Hg.): Kontinent Bernhard. Zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa. Wien / Köln / Weimar: Böhlau 1995, S. 19.

3 Haider-Pregler, Hilde / Peter, Birgit: Der Mittagesser. Eine kulinarische Thomas-Bernhard-Lektüre. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001, S.19.

Die Miniatur-Grotesken, in denen die Theaterfiguren über Theaterfragen unter allegorischem Deckmantel verhandeln, thematisieren das banal gewordene Theatertreiben; beispielsweise stellen die Redner Vergleiche zwischen der Theatertätigkeit und dem Kauf bzw. dem Probieren einer Hose auf, so wie es schon das titeltragende Dramolett suggeriert. Die bittere Komik der satirisch anmutenden Szenen verursacht die intendierte Lächerlichkeit der dramatisierten Situationen und transponiert sie in die Nähe des „Komödientragödietypus“.

Bernhard, der große Schöpfer von Figurenkonstellationen und Spracharrangements, vermischt in seinen Dramoletten Realität und Fiktion. Das verwirrende Spiel mit realen Fakten, die im Text und auch auf der Bühne verfremdet werden, zielt erneut auf die Gattung Komödie. Diesmal erscheint sie in eine Kurzform gegossen, in der Aktionsmechanismen aus der realen Welt verwertet werden. Die Grenze zwischen Fiktion und Realität verschwindet und öffnet sich in Richtung Künstlichkeit, die das Gesamtwerk des Dramatikers kennzeichnet. Die Grundaussage des Autors: „Alles ist künstlich“⁴, die leitmotivisch in unzähligen Varianten gebraucht wird, prägt die inszenierte Realität und verweist auf seine ästhetische Position. Die angesprochene Künstlichkeit läßt keine explizite Identifikation mit dem realen Weltgeschehen zu, obwohl es auf der fiktiven Ebene der Kunstproduktionen akribisch rekonstruiert wird. Diesem Paradoxon folgend strukturieren sich die Dramolette, in denen die Wirklichkeit des Theatertreibens in ihrer monströsen Theatralität enthüllt wird. Zugleich widmet der Dramatiker darin dem bedeutendsten Inszenator seiner Stücke ein real-fiktives Denkmal. Der Fiktionalisierungsprozess der beiden „Theatermacher“ umfaßt die Hauptakteure, wie schon erwähnt den Schriftsteller Thomas Bernhard und den Regisseur Claus Peymann, dem zwei andere wichtige Theatermenschen zur Seite stehen. Dies sind Christiane Schneider, die Sekretärin Peymanns und der Dramaturg Hermann Beil; beide sind reale Assistenten und zugleich Kunstfiguren, die sowohl in Bochum, in Wien und zurzeit auch in Berlin an seiner Seite am Theaterleben mitwirken.

Im weiteren ein Versuch das titeltragende Dramolett *Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen* näher zu untersuchen, mit dem Ziel, das angedeutete Verwirrspiel zwischen Wirklichkeit und Fiktion hervorzuheben.

Der fiktive Burgtheaterdirektor wird im Bernhardschen Stil über Österreich und speziell über das Wienerische losschimpfen, sowohl in der titelgebundenen Textfassung als auch in den rahmenbildenden dramatischen Texten, die eher eine intensivere Vehemenz der Schimpftiraden aufzeigen. Unzählige Vernichtungstiraden und Schimpfkanonaden kommen in den Dialogen der dramatischen Figuren vor, wobei Bernhard sich als der

4 Bernhard, Thomas: *Der Italiener*. Salzburg: Residenz 1971, S. 150.

große Scheltredner und Kritiker entpuppt. Schmidt-Dengler äußert sich in seinen Studien zur Wirksamkeit der Scheltreden von Bernhard und versucht ihre Rolle zu bestimmen:

Bernhard, einmal schon als „Alpen-Beckett und Menschenfeind“ apostrophiert, versagt sich diese Misanthropie nicht, sondern kostet sie voll aus, bis zum Flegelhaften, Undelikatsten, Unerträglichen hin. Vielleicht ist das der Kern seiner Scheltreden: er ist der Übertreibungskünstler, denn nur in der Übertreibung wird sichtbar, wie notwendig es ist, die Welt zu entstellen, um sie kenntlich zu machen.⁵

Bernhard setzt die Übertreibung als Kunstmittel ein und seine Figuren tendieren insbesondere auf der sprachlichen Ebene zu extremen Aussagen, die im Falle der Dramolette Irritationen provozieren und zugleich in Richtung bittere Komik und Lächerlichkeit führen.

Der Dramatiker Thomas Bernhard ist bekannt für seine Schimpftiraden über Österreich, die er in seinen Interviews zum Ausdruck bringt. Dasselbe ist vom Regisseur Claus Peymann bekannt, eine Realität, die auch bei den fiktiven Gestalten präsent ist. Die Schimpftiraden und die Haßausbrüche sind Kennzeichen der Bernhardschen Werke, die einerseits die Stumpfsinnigkeit der Welt anprangern, aber andererseits die Lächerlichkeit des Daseins signalisieren. Das Komödienhafte manifestiert sich im „Wort“, insbesondere in den durchkomponierten monologisierenden Dialogen der zwei Theatermacher, vertreten durch die Bernhard- und Peymann-Masken.

Die österreichischen Begriffe
sind umwerfend komisch
vieles fast alles ist hier
umwerfend komisch
ich bin daraufgekommen daß hier beinahe alles umwerfend komisch ist
Österreich ist die tollste Komödie
die mir bis jetzt untergekommen ist⁶

Die angesprochene Österreich-Komödie ist in der Auffassung der beiden Kunstmänner die totale Österreich-Volkskomödie, die sich mit der Realität identifiziert. Es ist ein paroxistisches Bild, zusammengestellt aus den Klischees, die theatrale Reife aufweisen und sich als Bühnenbild eignen, mit den dazugehörenden Protagonisten. Der Dramatiker verdichtet in den Dramoletten die Realität, seine Realität, zu einer Art „Realismus“, der nicht nur realistische Lesarten veranlaßt.

Die fiktive Peymann-Figur spricht wie der real existierende Burgtheaterdirektor - in den Vorstellungen am Akademietheater wahrheitsgetreu und meisterhaft von Martin Schwab interpretiert. Ein aufbrausender Theaterdirektor umkreist Bernhard wie einen

5 Schmidt-Dengler, Wendelin: Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl 1986, S. 140.

6 Bernhard, Thomas: Claus Peymann kauft sich eine Hose und geht mit mir essen. Drei Dramolette. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 40.

Magneten, überhäuft ihn mit unzähligen Fragen und langatmigen Tiraden, von einer Gefühlsebene in die andere hinüberschwingend. Die Rolle von Thomas Bernhard wird von der verdienten Schauspielerin Kirsten Dene majestätisch gelassen getragen (eine wahre Verwandlungskünstlerin, die in der Peymann-Trilogie drei Rollen darstellt – Fräulein Schneider, Claus Peymann und Hermann Beil). Die Darstellung bringt einen ruhig wirkenden Bernhard, der gelassen und überlegen ab und zu den Redeschwall von Peymann unterbricht, mit geistreich treffenden und verschmitzten Repliken. Zwei von grundauss verschiedene Temperamente bewirken eine besondere Rhythmik des Bühnenspiels – Tempo und Ruhe, Dynamik und Statik wechseln einander ab, lösen sich ineinander auf, in einem raffiniert durchdachten Spielmechanismus, stets geprägt von der Sprache.

Der Dialog zwischen der Theaterfigur-Peymann und dem Ich-Erzähler, alias Thomas Bernhard, folgt dem normalen Sprachduktus, der dem Rezipienten aus den publizierten und verfilmten Interviews bekannt ist. Der intendierte Realismus der Selbstdarstellung bewirkt Selbst-Ironie, aber auch „Weltanklage“. Jedes einzelne Wort des Dramoletts trifft in den variierenden Wiederholungen die Kulturinstitution Theater und implizit sowohl die Theatermacher als auch die Rezipienten ihrer Kunstproduktionen. Den besessenen Kunstmännern Bernhard und Peymann geht es schließlich um Kunstausübung, um Literatur im allgemeinen, auch wenn das Medium Theater vordergründig ins Kreuzfeuer genommen wird. Anhand der pathetischen Dialoge sind zwei grundverschiedene Positionen ersichtlich, die aber dasselbe Ziel intendieren: Herausforderung des Kulturbetriebs. Die Mittel der Herausforderung sind drastisch, auch wenn sie unter dem Deckmantel des kabarettistischen Dramoletts geboten werden.

PEYMANN

Das Theater ist meine Leidenschaft Bernhard
nichts als das Theater

ICH

Genau umgekehrt ist es bei mir
ich verabscheue das Theater
es zieht mich an

weil ich es verabscheue

Sie lieben die Schauspieler

ich hasse sie

Sie lieben das Publikum

ich hasse es

Sie lieben die Bühne

ich hasse sie

Alles das Sie lieben

hasse ich⁷

Das Spielmodell, das mechanische Durchspielen eines Gedankens in einem rasenden Tempo führt bis zum Paroxismus bzw. bis zum monotonen Stillstand, wobei ein neuer Gedanke das Treiben von „neuem“ ankurbelt. Es ist ein Spezifikum des Bernhardschen Schreibstils, der die Figurenrede nach diesem Mechanismus konzipiert. Die Wirklichkeitsaussagen verdichten sich in monologisierende Dialoge und erzeugen eine Art Monotonie der Wiederholungen. Die Rückkehr innerhalb der Diskussionen zu dem Thema Hosenkaufen und Hosenprobieren erinnert an eine Kreisbewegung, in der aber immer neue Akzente gesetzt werden. So das Einfügen des Topos „Kopf-Wechseln“, eine Anspielung, die wiederum die Lächerlichkeit der Situation hervorhebt.⁸ Dann die Gleichungen bezogen auf das Probieren: Hosen probieren, Theater probieren bzw. passende Hose, passender Kleist, gutsitzender Schiller – diese Akzentverschiebungen aus dem banalen Akt des Hosenprobierens auf die Kunstebene und das Anhängen der Etiketten „passend“ bzw. „gutsitzend“ bezogen auf Dramatiker und implizit auf deren dramatische Texte, bewirkt Komik und zugleich Irritation.⁹

Bemerkenswert sind die Diskussionen innerhalb des untersuchten Dramoletts und auch in der gesamten Dramolett-Trilogie, die alle auf das Theatertreiben fokussieren. Die Haßtiraden Bernhards kontrastieren mit der deklarierten Kunstliebe Peymanns. Es scheint wie ein Spiegelbild zu funktionieren, positive Facette mit negativer Folie: einerseits die ungeheure Verehrung der Kunst, andererseits die vernichtende Kritik.

Peymann:

Das Theater ist meine Welt

Ich:

Meine Welt ist es nicht

PEYMANN

Das Theater ist meine Leidenschaft Bernhard

nichts als das Theater

ICH

Genau umgekehrt ist es bei mir

ich verabscheue das Theater

es zieht mich an

weil ich es verabscheue

Sie lieben die Schauspieler

ich hasse sie

Sie lieben das Publikum

ich hasse es

Sie lieben die Bühne

ich hasse sie

Alles das Sie lieben

hasse ich¹⁰

8 Siehe ebd., S. 47.

9 Siehe ebd., S. 30.

10 Ebd., S. 36.

Ein Beispiel für die Negativfolie der Aussage, für die Umkehrung ist die Verneinung mit ihren verschiedensten Ausdrucksformen. Besonders deutlich zeigt sich die Opposition an dem Eingangsdialog der zwei Theatermänner. Sie unterhalten sich über die Kunst und trivialisieren ihre eigene Kunstauffassung, indem sie stets Vergleiche zum banalen Hoseneinkauf bzw. Hosenprobieren aufstellen, ein scheinbar zentraler Bezugspunkt, der vom Titel ironisierend angedeutet wird. Die Zweideutigkeit bzw. Mehrdeutigkeit des Begriffs „Proben“ entfaltet sich im Kontext der dramatischen Rede – sie wird virtuos mittels der entstehenden Komik durchkomponiert. Das Wiederholen auf verbaler und nominaler Ebene, insbesondere in den überraschenden Komposita, den typischen Bernhard-Sprach-Kompositionen/Schöpfungen, die Lachen bewirken, aber zugleich zum Stocken bringen. Beispiele dafür: Hosenprobierzellen, Kleiderhausprobierzellen-schlag, Rindsuppenland, Bühnenarchitekturzwerg, Andernaseherumführkomödie, u.a.

Einerseits diese passende Hose
 andererseits Richard den Dritten im Kopf
 das macht schon glücklich Bernhard
 Na dann gehn wir doch mal ein Stück Bernhard
von der neuen Hose fasziniert
 Probieren probieren probieren Bernhard
 das ist es
 das erschöpft uns natürlich
 mit der Hose ist es wie mit Wintermärchen
 wie mit Leonce und Lena ist es mit der Hose
 das Hosenprobieren erschöpft uns natürlich
 das Shakespeareprobieren erschöpft uns genauso¹¹

Alltäglich Banales gelangt als Vergleichsbasis zum Theatertreiben, zur Kunstausübung – bewirkt Unterhaltung und subtile Kritik. Die aufgestellten Gleichungen parodieren weitläufig den Theaterbetrieb. In diesem Fall ist die kritische Anspielung direkt auf das Burgtheater bezogen, die aber implizit auf die allgemeingültige Dimension hinauszielt. Die Aversion Bernhards gegen das Burgtheater und auch gegen seine Schauspieler ist bekannt – aus den Interviews und Anspielungen in seinen Werken. Auch die fiktive Gestalt Peymanns aus den rahmenbildenden Dramoletten beschimpft diese Institution. Er zitiert den realen Bernhard mit seinen schreckenerregenden Zerstörungssintentionen indem er darauf aufmerksam macht und dies in pathetischen Aussagen wiederholt.

Die anscheinend leichtfüßig dargestellten Situationen und Gedankensprünge enttäuschen fortwährend die Publikumserwartung und dekonstruieren graduell die Illusionen der Rezipienten. Die als Überraschungseffekte eingebauten Gedankensprünge unterbrechen den Dialog, der manchmal monologisierend wirkt, Irritationen provoziert bzw. Lacheffekte bewirkt. Auf der dramatischen Ebene wird der Spielrhythmus unterbrochen

11 Ebd., S. 29.

und sorgt damit für Ablenkung und gleich danach für Konzentration auf das neu eingeführte Motiv/Signalwort. Subtile Wortspiele, grotesk-komisch wirkende Wortballungen und überraschende Gedankensprünge ahmen den realen Ablauf des Gesprächs innerhalb des Bühnengeschehens nach und strukturieren weitgehend das Dramolett.

ICH

Wissen Sie was
wir gehn in die Zauberflöte essen

PEYMANN

In die Zauberflöte

ICH

Die Zauberflöte ist ein Lokal
in dem man erstklassig ißt und wenig bezahlt¹²

oder

ICH

Die Hosenprobierzellen sind zu eng
in ihnen ist keine Luft

[...]

Die Leute gehen in ein Geschäft hinein und wollen nur eine Hose probieren und probieren naturgemäß sieben oder acht und es trifft sie der Schlag
der Kleiderhausprobierzellenschlag ist der häufigste

PEYMANN

Es ist wie wenn ich
drei Tage und Nächte Wintermärchen probiert hätte¹³

Das Agieren der zwei realen Figuren wirkt oft „erfunden“ und nimmt absurde Züge an, die das gesamte Bühnengeschehen fiktiv prägt, obwohl es sich um reale Gestalten handelt. Auffallend ist die Insistenz auf das „naturgetreue“ Darstellen des Geschehens, das im Kontext des Dramoletts lächerlich wirkt. Der Anspruch des „naturgemäßen“ und „natürlichen“ ist im Grunde genommen eine Masche. Die Fiktionalisierung der Wirklichkeit steigert sich durch die Wortspiele und durch die komischen Gleichnisse in die Groteske. Die Vergleiche, die der fiktive Peymann aufstellt, vergrößern die komischen Effekte seiner Aussagen, die sehr bühnenwirksam sind und ebenfalls die Lächerlichkeit der dargebotenen Situationen entlarven.

Dazu kommt noch ein anderer Aspekt: Thomas Bernhard thematisiert und ironisiert sein eigenes Oeuvre, indem er auf die Vernichtung seiner Kunstproduktionen hinweist. Die Repliken bestätigen den Hang des Schriftstellers zur Perfektion bzw. zum Erzielen der Vollkommenheit. Bernhards Schreiben wird vom literarischen Manierismus gekennzeichnet. Der Schriftsteller projiziert seine poetologische Position auch auf seine Bühnengestalten. Der Dramatiker, diesmal als seine eigene fiktive Gestalt konzipiert,

12 Ebd., S. 32.

13 Ebd., S. 33.

thematisiert in seinem Dramolett den konkreten Entstehungs-, Schreib- und Verwerfungsprozess eines ebenfalls fiktiven Romans, die Fiktion der Fiktion.

Während einer solchen Hosenprobe
habe ich einmal die Idee für einen Roman gehabt
den Roman habe ich auch geschrieben
in Würzburg merkwürdigerweise
aber naturgemäß habe ich diesen Roman
gleich wieder verworfen und weggeworfen
ich habe mehr Romane weggeworfen als veröffentlicht
ganz zu schweigen von aller übrigen Prosa¹⁴

Weiterhin schimpft der Dramatiker in seinem Dramolett über alle Begriffe, die mit dem Theater in Beziehung stehen: Bühne, Bühnenstück, Schauspieler, Theater, Publikum, Theaterwelt usw. Das Ziel dieser Schimpftiraden ist das Theater selbst, dem sich Bernhard in seinem Haß ausgeliefert fühlt. Der antithetisch geführte Dialog zwischen Bernhard und Peymann bestätigt die Gefühlsausbrüche der zwei Theatermenschen bzw. „Andernaseherumführer“, die sich in Bezug auf das Theater grundverschieden manifestieren. Haß und Liebe stellen in allen dramatischen Produktionen das Paradigma dar, das sich letztendlich in Haßliebe verwandelt.

Andernaserumführer
Das wissen Sie doch Bernhard
Sie der große Andernaserherumführer
Ich bin ganz glücklich in dem Gedanken
Dass wir beide
Sie als Schriftsteller
Und ich als Burgtheaterdirektor
Die Leute an der Nase herumführen
Zu was sonst ist ein Burgtheaterdirektor da¹⁵

Dazu kann noch ein anderer Aspekt hinzugefügt werden – die Betrachtungen zur Rolle des Burgtheaterdirektors, der ein Schwergewichtler ist, ein „Kraftlackl“ – grotesk-lächerliche Bilder, die dem Rezipienten präsentiert werden, ohne ihn zu schonen.

Die Texte des Dramoletts und auch der anderen Theaterproduktionen von Bernhard werden vom Regisseur Claus Peymann selbst nicht zu ernst genommen. Der Regisseur ist für seine allgemein textgetreuen Inszenierungen bekannt, wobei jedoch hervorzuheben ist, dass die komischen Aspekte und die spielerischen Partien stark herausgearbeitet werden. Die „Insistierkomik“ ist dann oft zum Nachteil der Tiefendimension, die eigentlich unter dem Deckmantel der Komik auf tragische Situationen zielt.

14 Ebd., S. 35.

15 Ebd., S. 44.

Dieses Nichternstgenommenwerden, das nicht nur dem Schriftsteller widerfährt, das Unvermögen, den anderen beim Wort zu nehmen, war Bernhard als Faktum stets bewusst, wie er oft betonte, und damit Antrieb für eine Schreibweise, die mit weiteren Schlagworten als 'übertrieben' und 'überspitzt' charakterisiert wird.¹⁶

Diese Lesart, derzufolge der dramatische Text nicht ganz beim Wort genommen wird, motiviert das Etikett „Übertreibungskunst“, das den Bernhardschen Werken hinzugefügt wird. Bezogen auf den Hang zur Übertreibung konzentriert sich Schmidt-Dengler in seiner Studie zu Thomas Bernhard „Der Übertreibungskünstler“ auf mehrere Aspekte, die sich zusammenfassend in diese Richtung bewegen; so gibt es „die irritierende Herausforderung der Hermeneutik durch komplexe Chiffren, das Spiel mit dem Wahrscheinlichen und Unwahrscheinlichen, mit Realem und Fiktivem, mit Wahrheit und Lüge, Tragik und Komik, den Kunstvernichtungsstrategien und seine Virtuosität als Schimpfer“.¹⁷

Der Meister der Übertreibung zeigt seine Kunst der ironischen und selbstironischen Charakterisierung in ihrer perfektsten Form. Die selbstinszenierte Präsentation und die Fiktionalisierung des realen Dialogpartners verweist auf die Übertreibungslust des Dramatikers, dem Spaßmacher der österreichischen Literatur. Die fiktiven Züge, der realen Welt gegenübergestellt, werden im Dramolett innerhalb eines verwirrenden Spiels der Deutungsmechanismen hervorgehoben. Über die Fiktionalität der realen Personen, die als dramatische Figuren austauschbar wären, äußert sich Steinmann:

Peymann und Bernhard sitzen da und „Kommen vor in der Komödie“, die Bernhard geschrieben hat und die Peymann inszeniert. Ist der Leser hier ob seiner scharfsinnigen Logik noch nicht ganz verwirrt, kommt er vielleicht, da Realist, zu dem Schluß: Bernhard und Peymann hecken gemeinsam einen Streich aus, indem sie Peymann an die Burg schicken, als Theaterdirektor, und Bernhard – naturgemäß im Hintergrund – regiert mit. Bernhard und Peymann – die lachenden Jungs, die sich diebisch freuen über die gelungenen Streiche?¹⁸

Somit ver-dichtet der Dramatiker Realität und Fiktion auf allen Ebenen, ausgehend von den Theater-Figuren, ihrem Sprachduktus, ihren Dialogen und ihren Gebärden. Für die Realisierung von Komik nutzt Peymann die Sprach- und Wiederholungsmanie von Thomas Bernhard. Die Bemühung um die sprachrealistische Gestaltung der Alltagssprache, des Ritualhaften und Banalen bringt leitmotivisch wiederholte Äußerungen, Floskeln, bestimmte Reizwörter, Wortspiele und andere Wiederholungstechniken in den Vordergrund. Die dieser Manie innewohnende Mechanik und der Automatismus in der Sprachbewegung bewirken in den Aufführungen wahre Lachkaskaden. Das Zusammenwirken

16 Steinmann, Siegfried: Bernhard und Peymann – müssen sie ernst genommen werden? Realität und Fiktion zweier Störenfriede. In: Text + Kritik: Thomas Bernhard. (3. Auflage: Neufassung). H. 43 (1991), S. 107.

17 Schmidt-Dengler 1986, S. 5.

18 Steinmann 1991, S. 107.

von Verbalisierung und Körpersprache bringt die bernhardschen Künstlerfiguren in die Nähe eines „Arlecchino redivivus“. Die intendierte theatralische Illusion, die an die Mittel der *Commedia dell'arte* erinnert, erfährt eine Umkehrung zum „Unwahrscheinlichkeitstheater“. Eine gewisse Mutation zum Kasperltheater findet statt. Die Groteske, insbesondere die Insistierkomik werden in der Aufführung durch das gesprochene Wort und die Körpersprache so richtig hervorgehoben. Erst durch die Inszenierung gewinnt die Komik ihre Aussagekraft, wobei die Sprache verschiedene Rhythmen, Steigerungen bis in die Extreme realisiert und damit die facettenreichen Dialoge dem Publikum bewusst macht.

Komik und Ernsthaftigkeit der Situationen scheinen einander aufzuheben – jedoch ist es evident, dass Wahrscheinliches und Unwahrscheinliches zusammenprallen, in einem irritierenden Spiel der Gegensätze. Ein dazu passendes Zitat aus einer Studie von Schmidt-Dengler zu Bernhards *Stimmenimitator* verweist auf die poetologischen Eigenheiten seiner Texte, die zur Irritation bzw. Beruhigung der Rezipienten führen:

[D]as irritierende Spiel mit solchen Gegensätzen macht den Reiz nahezu aller Texte aus und verhindert ihre Festlegbarkeit: Tragik und Komik, Lüge und Wahrheit, Kunst und Kitsch, Natur und Kunst, sie werden in diese Umspringbilder zur steten Beruhigung des Lesers und Zuschauers eingepaßt.¹⁹

Die Ästhetik des Dramatikers Thomas Bernhard und auch die des Regisseurs Claus Peymann erforschen die Grenzen zwischen Realität und Fiktion, die sich in dem als Beispiel untersuchten Spaßstück ineinander verschieben. So könnte die Aufforderung seitens Peymann ein Theaterstück zu schreiben, das ganz Wien erschüttern sollte, durchwegs der Wirklichkeit entsprechen. Die inszenierte „reale“ Diskussion signalisiert die Überlagerung der Wirklichkeit mit der Fiktion, die innerhalb der fiktiven Theater-Welt eine „neue Wirklichkeit“ konstruiert.

Schreiben Sie doch ein Stück Bernhard
 In welchem Sie alle Leute an der Nase herumführen
 So ein Stück wünsche ich mir von Ihnen
 So ein richtiges Andernaseherumführstück
 Setzen Sie sich doch hin Bernhard
 Und schreiben Sie ein solches Andernaseherumführstück
 Großes Theater Bernhard
 Viel Volk viel Schweinerei viel Größenwahn
 Viel Verbrecherisches Abgeschmacktes Niederträchtiges
 Ein richtiges Burgtheatertheater
 Eine richtige große alles verstörende Andernaseherumführkomödie
 Bringen Sie einmal Ihre ganze Rücksichtslosigkeit auf die Bühne
 Ihren ganzen Weltekel

19 Schmidt-Dengler, Wendelin: 25 Jahre *Verstörung*. Zu Thomas Bernhard. In: Aspöckberger, Friedrich (Hg.): *Neue Bärte für die Dichter? Studien zur österreichischen Gegenwartsliteratur*. Wien: ÖBV 1993, S. 76.

Nicht nur ihren halben Weltekel sondern Ihren ganzen Weltekel Bernhard
schreiben Sie so ein Stück Welttheater
daß es das Burgtheater zerreißt
so einen richtigen grandiosen Weltschmerz Bernhard
daß das Burgtheater explodiert
daß die ganze Stadt erzittert
Sie wissen schon was ich meine²⁰

Der Dramatiker projiziert in diesem Dramolett seine tiefsten Wunschvorstellungen auf die Peymann-Gestalt. Als Verwirklichung des angedeuteten „Wunschstückes“ könnte das letzte Bühnenwerk von Thomas Bernhard gelten, nämlich das sehr umstrittene und stark mediatisierte Drama *Heldenplatz*. Die „tollste“ Komödie aller Zeiten in Österreich ist zum „Welthammer“ geworden, das schon vor der Uraufführung zu Irritationen und Skandalen geführt hat.

In den Dramoletten geht es häufig sehr heftig zu, insbesondere auf der Sprachebene, die eine Zusammenballung von Beleidigungen, Invektiven und verbalen Aggressivitäten hervorheben. Die Repliken, die oft aus Maximen und Sprüchen bestehen, wirken provozierend. Selbstzitate, Satzinversionen, die eine negative Folie aufweisen, Austriazismen und überraschende Gedankensprünge bewirken die intendierte Komik, die meisterhaft herausgearbeitet ist.

Theater total also, verrückte, clowneske, auch selbstironische Zerrspiegelei. Bernhard, der nun endlich sich selbst als Komödienperson entdeckt hat, grinst wohlgefällig. Es ist das Recht des Autors, die Zuschauer darüber rätseln zu lassen, was ihm eigentlich ernst ist.²¹

Der Schlussteil des Dramoletts bringt, von der Theaterthematik abrupt abspringend, ein von Bernhard obsessiv bemühtes Motiv zur Diskussion, nämlich den Nationalsozialismus. Sehr subtil wird dieses Thema eingebettet, durch den regelrechten Szenenwechsel. Der Dialog ist auf dieses Thema fokussiert, wobei die Bloßstellung der Politiker als NS-Anhänger und Dummköpfe in einem grotesk wirkenden Frage-Antwort-Spiel realisiert wird. Reale Personen, insbesondere aus der Politik, vertreten durch ihre Titel wie Vizekanzler, Landwirtschaftsminister, Verteidigungsminister, Außenminister werden aufgezählt und mit dem Etikett „Nazi“ bzw. „alter Nazi“ versehen. Zu dieser Galerie gehören auch die „Dummköpfe“ – nämlich der Kultur- und Kunstminister, der Bundeskanzler, der Bundespräsident, wobei eine Ausnahme eintritt, in der Person der Kellnerin: „Die ist katholisch und kennt alle und weiß von nichts“²².

Die Lektüre des dramatischen Textes und auch die Inszenierung bringt die Paradoxie in der Wirkung auf den Rezipienten in den Vordergrund: Betroffenheit, Irritation, Ver-

20 Bernhard 1990, S. 45.

21 Hartmann, Rainer: Thomas Bernhards Werkgeschichte. In: Dittmar, Jens (Hg.): Thomas Bernhard. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 311.

22 Bernhard 1990, S. 51.

wirrtheit. Eine Abschwächung erfolgt durch den finalen Gedankensprung zum Menü in der Zauberflöte – wiederum ein Exempel für Komik, die burlesk anmutet, durch die ableitenden Kommentare zu Wien und Österreich:

PEYMANN

Mal Rindsuppe mit Leberknödel
dann Tafelspitz mit Semmelkren
und dann noch ne Mehlspeise
nehm wa doch Millirahmstrudel mit Tunke
steckt sich die Serviette in den Kragen
Tolle Stadt Bernhard
tolles Land Bernhard
Österreich ist schon n Hammer Bernhard
[...]
Hier wundert mich bald gar nichts Bernhard
rein gar nichts rein gar nichts
löffelt zuerst langsam, dann sehr schnell seine Suppe aus²³

Kulinarische Ingredienzen²⁴ sind bei Bernhard eine unerlässliche Komponente der dramatischen Struktur. Der Topos Essen wird schon im Titel des Dramoletts angedeutet, aber nur episodisch in den Dialog eingestreut. Bemerkenswert ist, dass sich der Burgtheaterdirektor für den Eingewöhnungsprozeß an Wien, an seine Theater- und Esskultur von dem ortskundigen Dramatiker Bernhard belehren läßt. Die Eingewöhnungsprobleme vom Burgtheaterdirektor Peymann in Wien schildert Bernhard indem er die Wiener Theater- und Esskultur verbindet. Der ortskundige Mentor lädt seinen Freund in die „Zauberflöte“ ein, wobei bei diesem Reizwort der Rezipient und auch der dramatische Gesprächspartner mit Verblüffung reagieren. Die Antwort folgt gleich danach – es sei ein Lokal in Wien – eine erklärende Replik, die zugleich die Lächerlichkeit der Situation und des Verwirrspiels hervorhebt. Peymann „übt“ sich als Einheimischer durch das Wiederholen der spezifischen österreichischen Speisenamen, wobei das Wienerische durch das Durchrutschen von norddeutschen Ausdrücken unterbrochen wird und damit ein Mixtumkompositum entsteht, das erneut für Spannung und Komik sorgt.

Schlußfolgernd eine Stimme aus dem medialen Bereich:

Bernhard hat seine unverwechselbaren Sprechmusiken in diesen drei Dramlotten (1986/87) der Peymannschaft in den Mund gelegt und dabei deren Eigentümlichkeiten satirisch überzeichnet. Der Direktor versteigert sich dauernd in seinem Größenwahn [den ganzen Shakespeare an einem Abend]. Er braucht für seine Höhenflüge seine Sekretärin (Fräulein Schneider) und seinen Dramaturgen (Hermann Beil) als Zuhörer. Wenn aber Peymann mit Bernhard spricht, prallen zwei Monomane aneinander und packen ihre unterschiedlichen Obsessionen aus.²⁵

23 Ebd., S. 52.

24 Vgl. Haider-Pregler / Peter 2001, S. 37.

25 Haider, Hans: Liebes-, Abschiedsmusik – barock-komisch. In: Die Presse/Kulturseite (Wien). 2. Oktober 1998, S. 29.